



Música e escrita: processos de oralidade e letramento nas cordas dedilhadas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gisela Gomes Pupo Nogueira
IA-UNESP – ggnogueira@uol.com.br

Resumo: O sistema de escrita para instrumentos de cordas dedilhadas incorpora elementos iconográficos presentes em tablaturas e alfabeto musical ou cifras, tanto historicamente em fontes primárias, quanto em publicações de periódicos e outros meios utilizados para o aprendizado instrumental nos dias atuais.

O artigo trata da mediação de conceitos linguísticos textuais para a compreensão das várias formas de letramento nas cordas dedilhadas, bem como a utilização dos modos oral e escrito nos processos de aprendizagem.

Palavras-chave: Tablaturas. Letramento. Viola de Arame. Violão.

Music and Writing: Processes of Orality and Literacy in Plucked Strings Instruments

Abstract: The writing system for plucked strings instruments incorporates iconographic elements on the *tablature* notation and on the *musical alphabet*, both historically on primary sources, as well as on publications of journals and other media used to instrumental learning nowadays.

The article deals with the mediation of textual linguistic concepts for the comprehension of the various forms of literacy in the process of learning those instruments, and the use of oral and written modes in those processes.

Keywords: Tablatures. Literacy. Wire Strung Baroque Guitar. Classical Guitar.

1. Apresentação

À margem das Instituições formais, a viola permeia universos os mais distantes e participa do cotidiano cultural de comunidades em quase todo o território brasileiro. A história desse instrumento contrapõe, em um só momento, passado e presente em uma trajetória dinâmica de construção, memória e reconstrução, de modo a identificar, preservar e mesclar elementos e valores que, cada vez mais, se hibridizam.

Foi definida pelo etnólogo português Ernesto Veiga de Oliveira¹, como cordofone de mão (com braço e cravelhal), da família das *guitarras* (as medievais *mourisca* ou *sarracena* e *latina*) ou *vihuelas* (*violas*).

As denominações se confundem e se ampliam assumindo particularidades regionais e provocando novas subclassificações organológicas.

Segundo OLIVEIRA (1966), as *guitarras* eram menores do que as *vihuelas* no que tange ao tamanho e ao número de ordens de cordas (normalmente 4 ordens, enquanto que nas *vihuelas*, 6 ordens) e podiam ser tocadas em ponteados, mas comumente em rasgado (ou rasgueado). Instrumentos populares eram encordados com metal, característica jamais descrita nas

vihuelas. Estas eram instrumentos de côrte que, por sua vez, tiveram uma produção impressa reduzida à obra de cerca de 10 compositores no período de 1535 (Luiz da Milano) a 1576 (Esteban Daza) e são muito valorizadas nos textos de história da música.

De outro lado, uma corruptela do etno *vihuela* foi utilizada por Antonio de Santa Cruz em sua publicação de 1633: *biguela hordinaria* – referência à inserção social do instrumento (comum/popular) designando o mesmo instrumento (*guitarra*) então com 5 ordens de cordas duplas. Já em Portugal, esse instrumento era comumente denominado *viola* e assim a conhecemos.

O termo *viola de arame* é encontrado em colônias portuguesas, particularmente nas Ilhas da Madeira e de São Miguel. Cesar das Neves (1893) descreve:

A viola d'arame (viola chuleira com cordas de arame d'aço) é o instrumento genérico, não só em todo o país, mas em qualquer parte onde exista uma colônia portuguesa. [...] Nas festas campestres do Minho [...], a orquestra que acompanha os cantadores e as cantadeiras é mais numerosa, compondo-se aproximadamente da forma seguinte: violas d'arame, violões, bandolins, cavaquinhos, rabecas, flautas [...]. No Algarve a viola e a guitarra prestam seus acompanhamentos mais vulgares a variadíssimas canções e a danças extravagantes. Nas ilhas é a viola o instrumento mais generalizado entre o povo. (vol. 2; p.XIV-XV)

Anterior à publicação de Neves, Manuel da Paixão Ribeiro dedica o método intitulado *Nova Arte de Viola* ao instrumento (publicado pela Universidade de Coimbra em 1789). A iconografia descreve o instrumento com as características portuguesas da *viola toeira* popular naquela região.

A compreensão dos processos de comunicação através dos meios de ocorrência nas práticas sociais possibilita o conhecimento de aspectos linguísticos ainda suscetíveis de investigação no que tange à música. Mitos de supremacia da escrita (esta tratada como parte dos processos de letramento) sobre a oralidade nos aspectos cognitivo e social devem ser superados em favor de um estudo sobre a interação histórico-social desses meios.

Tal estudo foi inspirado pela publicação de Marchuschi (2010)², que analisa e fundamenta tais práticas e os contextos sociais em que ocorrem na linguagem verbal. A possibilidade de aproximação com os fenômenos musicais traz à área de conhecimento novos recursos que permitirão uma compreensão ainda maior das várias manifestações de escrita encontradas no universo dos instrumentos da família das cordas dedilhadas.

Dos processos de letramento, a institucionalização do ensino foi historicamente considerada como forma de ascensão social para os músicos plebeus que buscavam, nas colônias, sua inserção na Igreja, única provedora de uma sólida educação musical para a classe social menos abastada, configurando o cenário musical brasileiro documentado até o século XVIII



como universo “exclusivo de padres e aristocratas” retratado em livros de história da música. No século XIX, houve grande transformação promovida pela ascensão da burguesia com a consequente “importação” de professores de música para o Brasil e a institucionalização do ensino laico através da fundação da Sociedade Beneficente Musical no Rio de Janeiro, criada pelo maestro carioca Francisco Manuel da Silva em 1833. Muito distante das práticas populares e com finalidades bastante diversas, buscava-se o ensino das práticas musicais da elite europeia que, então, desprezava o uso e difusão das cordas dedilhadas.

Essa família de Instrumentos Musicais só encontrou suporte do Ensino Institucionalizado a partir de meados do século XX no Brasil, com a inserção do ensino do Violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em paralelo, violas e violões são instrumentos de imensa popularidade ao lado de rabecas, flautas e instrumentos de percussão em todo o território brasileiro. As práticas sociais incorporam processos de oralidade e letramento diversos daquele pretendido na educação formal de música e ainda não incorporados por ela, salvo em estudos histórico-musicológicos sobre “formas de escrita na música antiga”³. Dentre elas, citamos aquela ainda presente nas práticas musicais, encontradas em meios impressos e digitais, conhecida com *cifras de violão* ou *de viola*, ou ainda, *tablaturas*.

Amplamente difundidas desde as origens desses instrumentos, tais formas de escrita provavelmente nunca desapareceram, mas foram excluídas tanto do ensino formal quanto das publicações de música do séc. XIX em Portugal e no Brasil. Constituem-se em importante forma de letramento não formal e documentam grande parte das práticas sociais com a presença de instrumentos de cordas dedilhadas.

Os registros históricos excluídos do atual ensino formal de música a que este texto se refere são aqueles escritos em Tablaturas, Alfabeto Musical e Tablaturas Mistas, que continuam presentes nas práticas sociais de hoje e seus meios. É através deles que podemos compreender a interação entre Música e Escrita / Oralidade e Letramento nas práticas populares das violas brasileiras com vistas ao estudo das representações sociais e respectivos contextos culturais.

Assim como a fala é adquirida de modo natural, informal e seu uso é uma forma de inserção cultural e de socialização (MARCUSCHI, 2010, p.18), a assimilação das práticas musicais através da tradição oral é a maneira mais natural de aprendizado e exerce a mesma função de socialização, tornando-se bem cultural e cumprindo as tarefas de preservação e memória.

Ao citar Street (1995), Marcuschi alerta para que se tenha cuidado diante “da tendência à *escolarização do letramento*, que sofre de um mal crônico ao supor que só existe **um** letramento”.

A música apresentou tal tendência no Brasil, ao supor, não apenas, que o letramento é o equivalente à aquisição da escrita convencional e que as práticas musicais cultas deveriam seguir paradigmas das escolas europeias e norte-americanas, como também desprezou outras formas de letramento que sempre ocorreram à margem da formalidade. Uma análise das publicações para cordas dedilhadas demonstra uma supremacia da escrita não convencional para cordas dedilhadas nos séculos XVI e XVII, algumas tentativas de incorporação da escrita musical convencional em publicações esporádicas para cordas dedilhadas no século XVIII e, por fim, o total desaparecimento da escrita não convencional a partir do século XIX. Essa tendência se deu a par da decadência no uso das cordas dedilhadas pelas elites burguesas em favor de outros instrumentos, assim permanecendo até meados do século XX.

2. Aproximações à Música dos Conceitos em Marchuschi (2010)

O autor define:

- *oralidade* como “prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora”;
- o *letramento* “envolve as mais diversas práticas da escrita (nas suas variadas formas) na sociedade [...]” e se manifesta em diferentes níveis de apropriação;
- a *fala* “seria uma forma de produção textual-discursiva para fins comunicativos na modalidade oral [...]. Caracteriza-se pelo uso da língua na sua forma de sons sistematicamente articulados e significativos, bem como os aspectos prosódicos, envolvendo, ainda, uma série de recursos expressivos de outra ordem, tal como a gestualidade, os movimentos do corpo e a mímica”;
- a *escrita* “seria um modo de produção textual-discursiva para fins comunicativos com certas especificidades materiais e se caracterizaria por sua constituição gráfica [...]. Pode manifestar-se, do ponto de vista de sua tecnologia, por unidades alfabéticas (escrita alfabética), ideogramas (escrita ideográfica) ou unidades iconográficas [...].

À semelhança do conceito de *fala* ora apresentado, podemos definir a *música* como uma forma de produção textual-discursiva para fins comunicativos. Caracteriza-se pelo uso de sons sistematicamente articulados e significativos⁴, bem como os aspectos prosódicos, envolvendo, ainda uma série de recursos expressivos de outra ordem. Tal aplicabilidade se encontra, de igual maneira, no conceito de *escrita musical*, podendo-se, por analogia, substituir o conceito de *unidades alfabéticas* por *escrita convencional* e *unidades iconográficas* por *tablaturas*, *alfabetos* ou *cifras* e, até mesmo, outras convenções gráficas da música contemporânea.

Essa aproximação de conceitos nos leva a uma maior compreensão dos fenômenos de letramento encontrados nas práticas musicais e sociais dos inúmeros meios em que ocorrem.



Quanto mais distante do ensino formal, a *escrita* tende à utilização de códigos *iconográficos*, mesclando sistemas temporais *simbólicos* com a completa ausência destes, já que dependem de maior dedicação ao seu aprendizado. Apesar de encontrarmos paralelos históricos em fontes primárias, a maioria das publicações dos séculos XVI ao XVIII contemplava “métodos de aprendizado” suficientes para a leitura das tablaturas que incorporavam códigos temporais. A utilização de códigos *simbólicos temporais* remete a convenções pré-estabelecidas, tornando sua universalidade um contexto de letramento específico. Daí seu desaparecimento nos séculos XIX e XX em parte das publicações que tenham cunho exclusivamente comercial, além daqueles utilizados tão somente como referências mnemônicas à obra que se pretende tocar. O conhecimento prévio daquela obra torna-se imprescindível para que o processo de leitura contemple semelhança com o objeto final pretendido. O século XX forneceu inúmeros exemplos dessas *tablaturas* através da publicação de periódicos vendidos em bancas de jornal e que ainda podem ser encontrados em meios impressos ou digitais em páginas de aprendizado instrumental na Internet.

3. Considerações finais

O aprendizado de instrumentos musicais de cordas dedilhadas ocorre informalmente tanto na oralidade quanto no letramento, permitindo a aquisição de conhecimentos e habilidades que se fundem com as práticas sociais onde são inseridos. Os grandes Mestres Violeiros, que emprestaram suas memórias e habilidades às pesquisas antropológicas e etnomusicológicas, constituem a principal fonte de transmissão e aprendizado exclusivamente oral, onde a prática se dá no âmbito da repetição de movimentos e qualquer fundamentação teórica se torna desnecessária.

Já no ensino musical formal, o conteúdo é apreendido através do letramento que é ministrado concomitantemente. Torna-se mais complexo e assume potencial de *stress* quando a quantidade de conteúdos transmitidos supera a capacidade e a velocidade de desenvolvimento técnico do aprendiz. Há que se considerar que os aspectos icônicos das *tablaturas* para cordas dedilhadas facilitam o conhecimento e o entendimento das alturas no braço do instrumento, aspecto este complexo na escrita convencional.

Matéria de igual importância diz respeito à informalidade no uso das *tablaturas*, as quais desapareceram por completo das publicações para as guitarras clássica, romântica e moderna e, surpreendentemente, reaparecem em periódicos populares quase dois séculos mais tarde. A



informalidade assumiu o papel atribuído à tradição oral, preservando, de alguma forma não documentada, essa forma de letramento.

Muito temos a pesquisar sobre a matéria para que o ensino institucionalizado perceba a importância desses modos de letramento, investigue seus meios e contextos sócio-culturais e incorpore os elementos que venham a contribuir para uma interação maior entre seus agentes.

Referências:

- Livro

MARCHUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

OLIVEIRA, E. V. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

- Artigo em Periódico

MAMMI, L. *A notação gregoriana: gênese e significado*. São Paulo, USP: Revista Música; v.9 e 10, pp. 21-50, 1998- 1999.

NATTIEZ, J.J., Trad. BOMSKOV, S. Z. *Etnomusicologia e significações musicais*. Belo Horizonte: PER MUSI; n. 10, 102 p., jul - dez, 2004.

¹Em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. p. 123-139.

²MARCHUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

³ Lorenzo Mammi fornece uma apreciação de alguns sistemas de escrita musical na prática Gregoriana, através da semiótica e da analogia com a evolução do pensamento filosófico no artigo *A notação gregoriana: gênese e significado*. São Paulo, USP: Revista Música; v.9 e 10, pp. 21-50, 1998- 1999.

⁴ Para além da função representativa do uso da retórica barroca, alguns autores dão luz ao debate sobre o significado musical mediado por outras áreas do conhecimento. O artigo apontado em nota de n.º.3 propõe a mediação da Filosofia. Nattiez (2004) utiliza a semântica musical apoiada por vertentes etnomusicológicas de pesquisa e trata das remissões intrínsecas e extrínsecas à música.